

C'est sans contredit un brillant spectacle que la *Sémiramis* [*Semiramide*] de Rossini à l'Opéra. Le charme de la musique, du moins les beautés répandues en une foule d'endroits de la partition; la magnificence de la scène et des décors, la richesse et la fidélité des costumes, des moindres accessoires, reproduits, dit-on, avec une scrupuleuse exactitude et comme d'après nature sur les monumens assyriens dont les salles du Louvre se sont naguère enrichies; la curiosité excitée par les débuts de deux jeunes cantatrices, les sœurs Carlotta et Barbara Marchisio, qui, douées de fort belles voix de soprano et de contralto, nous sont arrivées de Venise tout imbues des vrais principes et des traditions les plus pures de la grande école italienne; l'ensemble imposant d'une exécution excellente et très soignée, à laquelle concourent, avec les deux débutantes, des sujets tels qu'Obin notamment, acteur et chanteur de premier ordre, qui, sous le double rapport théâtral et vocal, a donné un lustre tout nouveau au rôle d'Assur; des chœurs et un orchestre qui sont encore dans cette période de lune de miel musicale durant laquelle ils se plaisent à marier leurs accens dans le plus parfait accord et la plus cordiale entente; ce sont là assurément de grands, d'incontestables élémens de succès. A l'heure où je parle, tout Paris a vu *Sémiramis* [*Semiramide*] et tout Paris voudra la revoir, et la France entière, la France qui se remue et qui vient périodiquement puiser la vie au grand foyer civilisateur, la France voudra faire comme Paris.

Et maintenant, après?

Maintenant que voilà bien légitimement faite la part de tous ces élémens de succès, de tous ces moyens de séduction; maintenant que nous avons fait valoir très sincèrement les motifs qui ont pu décider du choix de l'administration en faveur de cet opéra de *Sémiramis* [*Semiramide*], dans lequel les sœurs Marchisio avaient obtenu leurs plus beaux triomphes sur le théâtre de San-Benedetto à Venise, nous sera-t-il permis de dire quelques mots de la question d'art que soulève l'apparition un peu inattendue de cet ouvrage sur notre première scène lyrique? — La question d'art? — Eh bien, oui; que voulez-vous? chacun a son opinion. La nôtre est peut-être bien naïve et bien arriérée. Mais nous y tenons, et, telle qu'elle est, nous en avons le courage. Oui, il y a là pour nous une question d'art qu'il n'est pas défendu d'examiner au point de vue des intérêts de la musique, que nous ne séparons pas, dans notre pensée, des intérêts bien entendus de la gloire de nos compositeurs, et que nous n'avons garde de subordonner à certaines combinaisons, exigences ou convenances théâtrales?

Cela posé, disons qu'il en est de certaines œuvres musicales comme de certaines peintures qu'il faut laisser dans leur milieu, dans leur cadre naturel, dans leur jour, sous peine de leur faire perdre de leur valeur, sinon de leur prix. En les déplaçant, on court risque de les *déclasser*. On aura beau les enluminer à la surface, les entourer d'un faux éclat de nouveauté, ce vernis d'emprunt ne tardera pas à disparaître et à effacer jusqu'aux couleurs primitives de l'œuvre. Qu'il y ait dans *Sémiramis* [*Semiramide*] plus que de belles choses, qu'il y en ait d'admirables; qu'il y ait de fort grandes scènes, de très beaux effets d'ensemble, ce n'est pas là

la question. Un homme tel que Rossini ne peut s'être emparé d'un pareil sujet sans y avoir laissé l'empreinte de sa touche puissante et le cachet de son génie. *Sémiramis* [*Semiramide*] ne le cède en rien aux autres productions du maître pour la grâce des mélodies, la fraîcheur des inspirations, la richesse du coloris, pour ce jet abondant et facile qui vous charme, quoi qu'on en ait, par son imperturbable et limpide fécondité; en un mot, pour tous ces dons qui feront éternellement de Rossini le grand magicien, l'enchanteur par excellence.

Mais voici la grande objection: *Sémirarmis* [*Semiramide*] a été écrite pour le Théâtre-Italien. Produire *Sémirarmis* à l'Opéra sur la scène de *Guillaume Tell*, n'est-ce pas la dépayser? Y a-t-il avantage à cela et pour l'Opéra et pour *Sémirarmis* [*Semiramide*] elle-même? Je sais bien que *Guillaume Tell* a été traduit pour la scène italienne; mais il n'y avait ici aucun inconvénient, parce que la scène italienne ne peut que gagner à élever son niveau. *Sémirarmis* [*Semiramide*] à l'Opéra ne peut que faire descendre l'Opéra au niveau du Théâtre-Italien.

Il y a une chose qui frappe par son évidence, une chose aussi ancienne que le théâtre lyrique en Italie, et qui est une des vérités historiques les mieux démontrées. Interrogez Arteaga, dans ses *Rivoluzioni del teatro musico italiano*; B. Marcello, dans sa mordante et spirituelle satire: *Il teatro alla moda*; le P. Martini, dans sa *Storia della musica*; Perotti, l'abbé Conti, etc., ils vous diront ceci: Qui dit théâtre italien, dit théâtre bouffe. Prenons garde: je parle de l'ancien système: Verdi n'est pas en cause. Oui, dès lors qu'il s'agit du théâtre italien, que le sujet soit bouffe, de demi-caractère ou sérieux, il n'importe, c'est toujours l'*opéra buffa*. La nature italienne étant donnée, il faut que le bouffe domine, si ce n'est dans le libretto, du moins dans la musique.

Aimez-vous le *bouffon*? on en a mis partout.

Un Italien ne peut pas *musicalement* rester sérieux pendant trois heures de suite.

Partez de ce principe; le système entier en découle. Dans ce système, dont on m'accordera certainement la *fausseté*, du moins relative, si l'on admet la *vérité* de la *poétique* musicale, que Gluck a exposée dans l'épître dédicatoire d'*Alceste*, et qui a enfanté tous les chefs-d'œuvre de ce géant de la scène lyrique; le *Don Juan* [*Don Giovanni*], les *Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*] et la *Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], de Mozart; l'*Œdipe à Colone*, de Sacchini; la *Didon*, de Piccini [*Piccinni*]; l'*Euphrosine*, *Joseph* et la *Stratonice*, de Méhul; le *Démophon*, de Vogel; *Les Deux Journées*, *Eliza*, les *Abencerrages* [*Les Abencérages*], de Cherubini; la *Vestale* et *Fernand Cortès* [*Fernand Cortez*], de Spontini; le *Freyschütz* [*Der Freischütz*] et l'*Obéron*, de Weber; le *Fidelio*, de Beethoven; le *Guillaume Tell* de Rossini, etc., etc.; dans ce système, il se trouve que ce qui convient à Rosine, à Almaviva, à Figaro, à don Magnifico, convient également à la reine de Babylone, à Sémirarmis [*Semiramide*], au superbe Assur, au fougueux et amoureux Arsace. Pourquoi? Parce que, dans ce système, la musique n'est pas, à proprement parler, un langage, une expression du cœur humain, de ses passions, de

ses joies et de ses souffrances ; c'est tout simplement un bruit agréable et flatteur à l'oreille; parce que, dans ce système, il ne s'agit pas précisément d'émouvoir l'auditeur par un chant, par des accens, par des accords qui soient en harmonie avec le caractère des personnages, avec telle situation donnée; mais de captiver le public par des périodes mélodiques, artistement arrondies, pompeusement étalées, qui seront toujours assez *vraies*, pourvu qu'elles soient applaudies et qu'elles fassent applaudir le chanteur, en lui fournissant l'occasion de faire preuve de la puissance de son organe, de la flexibilité de son gosier, de l'excellence de sa méthode. Dès l'instant que la prédominance, non du chant, mais, ce qui est bien différent, de l'art du chanteur, est posée en principe, l'art vrai, le grand art, l'expression, la passion, le pathétique, disparaît; il n'en reste plus que le semblant, à l'usage des gens frivoles et superficiels. *Decipimur specie recti* ; ce que Perotti traduit par ces mots: *Da un bello menzogner siamo ingannati*.

De ce système découle nécessairement l'emploi de toutes les formules dont se composent les exercices de l'art du chanteur, les batteries, les arpèges, les roulades, les vocalises, les gammes chromatiques ascendantes et descendantes, les sauts d'intervalles les plus périlleux, les trilles les plus scabreux, les tours de force de tout genre les plus audacieux. Et l'effort suprême du système a été de persuader à certains chanteurs, à certains auditeurs et même à certains compositeurs que ces formules n'étaient autre chose que les élémens propres de l'expression musicale. Et comme, en définitive, rien n'est plus borné que ces formules, attendu qu'il n'est pas un morceau, un fragment, un trait quelquefois, où elles ne se reproduisent toutes ou presque toutes à la file les unes des autres, il en résulte une monotonie fatigante de style, que ne peuvent racheter les beautés répandues dans l'orchestre, auxquelles, du reste, on fait peu d'attention; — monotonie aussi dans la forme et le cadre des morceaux, des airs, des duos, des trios, etc., qui semblent tous taillés sur le même patron, jetés dans le même moule; morceaux à compartimens, composés de pièces rapportées, de remplissage, tant bien que mal rajustées les unes aux autres, sans souci de l'unité, de la couleur, du développement progressif d'une idée principale; où les cabalettes, quel que soit le sujet, plaisant ou sévère, triste ou gai, larmoyant ou comique, se déroulent flanquées de leur cortège obligé de *tutti*, de *crescendo*, auxquels le chœur mêle parfois un insipide placage d'accords; tout cela sans autre but que celui de répondre à un intervalle pianissimo par un intervalle de bruit pendant lequel le chanteur essoufflé se repose, se promène, respire à l'aise, pour recommencer de plus belle.

Dans ce système, comme on le voit, tout est procédé; procédé universel, comme le spécifique de Fontanarose; — selle à tous chevaux. — Heureux le maestro italien! Il a besoin sans doute d'une certaine dose d'invention pour donner un cachet d'originalité à son pastiche. Mais pour peu qu'il ait de génie, que sa tâche lui est légère! On peut assurer qu'au moment où il prend la plume, la moitié au moins de la besogne est faite d'avance. Il n'a qu'à porter la main au hasard, et sans regarder, dans le grand magasin des lieux communs, dans cette vaste caisse d'épargne où personne ne verse, où tout le monde va puiser; — je me trompe, où Rossini a tant versé par excès de fécondité, par surabondance d'idées, et

où, il faut bien le dire, il a puisé beaucoup aussi, non certes par économie, mais par belle et bonne paresse. Aussi que de pauvres diables n'a-t-il pas secourus! que d'affamés sont venus ramasser les miettes tombées de sa table luxuriante! que de triomphateurs n'a-t-on pas vus se prélasser tout chargés de ses dépouilles opimes!

Dans ce penser il se quarroit,  
Recevant comme siens l'encens et les cantiques.

Et les voilà tout fiers de leurs invariables formules, de leurs *tutti*, de leurs *crescendo*, de leurs rythmes carrés, de leurs modulations à la tierce, de leurs cadences rom- // 2 // -pues [rompues], de leurs contrastes violents de pizzicato aérien et de tapage infernal, de leurs expositions en canon à l'octave, le tout couronné par l'éternel refrain *felcita*, qui de tout temps a conduit et de tout temps conduira tout bon Italien à la félicité éternelle!

Le beau système que celui qui favorise si bien la paresse du compositeur et la paresse de l'auditeur! Dans tout cela, la vérité, l'expression s'arrangent comme elles peuvent. Mais qui tient à ces choses? Pures rêveries de quelques cerveaux mal faits, *ægri somnia*!

Pas si rêveries, pourtant! on sait parfaitement nous faire valoir l'exactitude merveilleuse avec laquelle ont été reproduits les costumes, les armures, les diadèmes, les tuniques des Assyriens de l'an 1912 avant J.-C. Eh bien, ce que l'on demande pour ces choses, nous le demandons pour la peinture du cœur humain qui ne change pas comme les costumes, et qui, toujours le même, est un sujet d'études et d'observations toujours nouveau. Il est fort louable de chercher à attendre le *vrai* dans la représentation de certains accessoires matériels; en effet, en ce genre,

On travaille aujourd'hui d'un air miraculeux.

Mais en quoi aurions-nous si grand tort de signaler le *faux* dans les choses essentielles telles que les convenances morales et la vérité des caractères? Il me semble que cette *exactitude* en vaut bien une autre.

Ce qui fait en outre que j'en veux au système italien, c'est qu'il tend à persuader à une foule de gens très lettrés, très spirituels, très comme il faut et très bien mis qu'ils aiment la musique, par conséquent qu'ils s'y connaissent, tandis qu'en réalité ils n'en aiment qu'un certain chatouillement sensuel. Exemple: — Moi, Monsieur, j'adore la musique; j'en raffole. — Très bien, Monsieur; vous aimez alors les sonates, les quatuors de Haydn, de Mozart, les symphonies de Beethoven? — Quant à cela, oui... et non. C'est sans doute très bien fait, très savant, je ne le nie pas. Mais j'estime qu'il n'y a guère de vraie musique sans le chant. Parlez-moi de ce qui se chante au théâtre, dans les salons! Pour vos quatuors, vos symphonies, c'est bon un instant; mais si la chose se prolonge, serviteur à la compagnie! Quel intérêt cela peut-il avoir? — Et néanmoins, Monsieur, vous aimez la musique? — Je vous l'ai dit, Monsieur: passionnément.

Comme l'on voit, il est bon, avec certaines gens, de savoir à quoi s'en tenir.

Revenons à *Sémiramis* [*Semiramide*], dont je proteste que personne plus que moi n'admire les beautés. Car, en dépit du système, le génie, qui l'a trouvé d'ailleurs tout adopté, s'échappe toujours par certains côtés, et n'est point embarrassé pour s'élever, dans son vol radieux, au-dessus des obstacles.

Eh bien! malgré mon admiration pour les belles et grandes choses de cette œuvre, malgré mon admiration pour le maître illustre, mon respect pour son nom, mon dévouement à sa personne, je ne peux voir autre chose dans *Sémiramis* [*Semiramide*] que ce que tout le monde y voit, que ce que Rossini lui-même y voit mieux que tout le monde, à savoir que *Sémiramis* [*Semiramide*] peut être de mise encore au Théâtre-Italien, mais qu'elle ne saurait être de mise sur la scène française. Il serait en effet puéril d'observer que cet opéra contient une foule de choses que Rossini n'écritait plus aujourd'hui et qu'il n'aurait écrites à aucune époque de sa vie pour notre grande scène lyrique. L'opéra purement italien ne se naturalise pas à la rue Le Peletier: je n'en veux d'autre preuve qu'*Otello*, 1844, et *Robert Bruce (la Donna del lago)*, 1847. Quand il fut question de monter à l'Opéra *Maometto II* et *Mosè in Egitto*, Rossini remania, refondit ces deux ouvrages; il les proportionna aux discussions de note Académie impériale; il les régénéra, pour ainsi dire, dans les eaux d'un baptême nouveau en vertu duquel le premier s'est appelé *le Siège de Corinthe* et le second *Moïse*. Il en a été ainsi, dans un autre genre, du *Comte Ory*, pour lequel Rossini s'est servi d'un petit acte: *il Viaggio a Reims*. Que dans *le Siège de Corinthe*, que dans *Moïse* surtout, où l'on admire de si grandes magnificens, on aperçoive quelques traces de l'ancien système et comme des vestiges du vieil homme, il n'en pouvait être autrement. Les morceaux conservés sont restés ce qu'ils étaient, et il a fallu éviter des disparates trop choquantes. Ce n'est guère que dans *Guillaume Tell*, composé expressément pour la France et en France, que Rossini a donné l'exemple de la plus étonnante transformation. Un nouveau lui-même est sorti de lui-même, mieux que Minerve tout armée, qui n'était sortie que du cerveau de Jupiter. Malgré quelques taches (on en voit en ce moment dans le soleil, et de très grosses, nous dit M. Chacornac) qu'il serait facile de faire disparaître, témoignages de l'incorrigible insouciance du compositeur, *Guillaume Tell* sera toujours placé parmi les plus splendides chefs-d'œuvre de la grande scène lyrique.

Je ne veux pas savoir si Rossini a désavoué et condamné son premier système d'opéra sérieux; il me suffit qu'il l'ait abandonné. Rossini n'est pas homme à se mettre martel en tête pour une théorie; ce n'est pas un chercheur, c'est un *trouveur*. Si, en écrivant ses opéras bouffes, il est resté constamment dans le vrai, c'est qu'il était là dans sa vraie nature, et il a posé dans ce genre des limites auxquelles on n'atteindra jamais. Quand il a écrit *Tancredi* [*Tancredi*], *Otello*, *Semiramide*, etc., il a suivi les inspirations du milieu où il était, et, dans le fait, il n'a jamais fait autre chose; il s'est transformé dans une partie de *Moïse*, dans le *Comte Ory*, dans *Guillaume Tell* aussi facilement qu'il avait créé tant de beautés faciles, sans effort, sans fatigue, sans l'ombre d'idée préconçue, de parti pris et sans

presque de réflexion. Il s'est dit: En Italie, ils aimaient cela; en France, ils veulent autre chose, — et il nous a donné au delà de ce que nous voulions. Mais si Rossini n'a ni désavoué ni condamné son premier système, il ne l'a pas moins abandonné. Pourquoi dès lors ressusciter ce système? Il me semble qu'on aurait dû s'arrêter devant un sentiment de respectueuse et délicate réserve. Je ne sais si Rossini a été consulté. En tout cas, je me figure fort bien ce que, dans son dédain magnifique pour ses propres ouvrages et pour leur destinée, il a dû répondre. Mais, au fond, je crois avoir pénétré sa pensée.

Voilà ce que j'avais à dire, non pour Rossini, qui ne se soucie guère ni de ce qu'on fait ni de ce qu'on dit, encore moins de ce que j'écris, qui n'en perdra ni une minute de sommeil ni un rayon de sa gloire, et qui n'en restera pas moins le grand compositeur de l'époque. J'aurais aimé pourtant à ne pas le voir rapetissé sur son piédestal d'immortalité. Voilà donc ce que j'avais à dire, non pour Rossini, mais pour le public, qu'il faut tenir toujours à la hauteur des grandes inspirations de l'art; mais pour l'Opéra, qui est le premier théâtre du monde, qui donne le ton à l'Europe musicale, qui est le diapason universel.

Je ne saurais trop louer maintenant les splendeurs de la mise en scène, la beauté des toiles de MM. Cambon, Thierry, Nolau, Rubé et Despléchin, représentant les temples, les palais, la tour de Babel, les *jardins suspendus*, les cryptes, les colonnades de la ville de Ninus; la perfection tant vocale qu'instrumentale et chorale de l'exécution, et la traduction élégante et colorée de M. Méry, traduction si adroitement et si heureusement littérale aux endroits classiques, aux points culminans du libretto italien, que pour plusieurs l'œuvre n'a pour ainsi dire pas changé d'idiome. Je n'ai point assez dit l'accueil sympathique et chaleureux qu'on a fait aux deux sœurs Marchisio; l'une, M<sup>lle</sup> Barbara, possédant une voix de contralto très étendue, s'étendant un *fa* grave au *si* aigu (deux octaves et demie), d'un timbre pur, sonore, moelleux; l'autre, M<sup>lle</sup> Carlotta, une voix de soprano, très juste, très pénétrante et très brillante, surtout dans le haut. Ce sont de véritables cantatrices de la grande et bonne école; elles auront l'une et l'autre à se poser, à s'affermir; quant à leur jeu, n'en jugeons pas encore; tout ce qu'on peut dire, c'est que jusqu'à présent leurs attitudes et leurs gestes n'ont rien que de naturel. Mais ne pensez-vous pas que, grâce à leur inexpérience de la scène française, les sœurs Marchisio chantent avec une naïveté de verve et un oubli de certains moyens d'effet dont il est à craindre qu'elles ne se corrigent que trop tôt? Je reviens sur le compte d'Obin, que je n'ai point non plus assez loué. On ne saurait trop admirer la pose de sa voix, sa manière de phraser, la souplesse, la rondeur et l'agilité de ses traits; son jeu est également plein de feu et de noblesse. Il m'a rappelé, dans ce rôle d'Assur, Tamburini et Lablache, sans les faire regretter. Les rôles d'Oroès et d'Idrène, confiés à Coulon et à Dufrêne, sont beaucoup moins importants, mais ils ne perdent rien de leur valeur entre les mains de leurs interprètes. J'ai déjà dit que les chœurs et l'orchestre marchaient admirablement. M. Dietsch est bien réellement un chef-d'orchestre, et non pas un de ces mannequins comme j'en connais, qui s'amuse à tracer avec l'archet des hiéroglyphes dans le vide. Il est maître de ses exécutans comme il est maître de lui-même, ce qui n'est pas un

mince éloge. Son archet, dont l'œil se plaît à suivre les harmonieuses évolutions (ce qui contribue certainement à la clarté de l'audition), se balance entre l'orchestre et la scène avec la précision d'un régulateur. Rossini, tout indifférent qu'il se montre à ses propres œuvres, au point de n'avoir voulu assister à aucune répétition, à aucune exécution de *Sémiramis* [*Semiramide*], informé par son ami et auxiliaire M. Carafa de la grande part que M. Dietsch a prise à la mise en scène et à l'exécution de son ouvrage, a adressé à ce dernier une lettre de remerciemens qu'il nous est permis de transcrire ici:

«Monsieur et collègue, je ne puis ignorer tout le savoir, le zèle et l'intérêt tout particulier que vous venez de mettre à l'exécution de *Sémiramis* [*Semiramide*]. Les quelques lignes que je vous adresse sont un impérieux témoin de ma vive gratitude. Permettez-moi donc de vous en donner ce témoignage, vous priant encore d'être mon interprète auprès de tous ceux qui ont bien voulu coopérer à rendre cette œuvre (par son exécution irréprochable) satisfaisante, et attirer sur moi une fois de plus la bienveillance générale.....

»Agréez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

»G. ROSSINI

»Passy, le 11 juillet 1860.»

Je voudrais pouvoir revenir sur *Sémiramis* [*Semiramide*]. Après avoir signalé les défauts du système, j'aurais plaisir à analyser les beautés, qui sont bien de Rossini. Cet ouvrage résumant et terminant à la fois la première manière du maître, il y aurait intérêt et profit à le comparer aux grands ouvrages qui ont suivi, principalement à *Guillaume Tell*. Mais ce qui vaudrait mieux qu'une semblable analyse, ce serait que l'Opéra voulût bien nous donner *Sémiramis* [*Semiramide*] quelquefois, *Moïse* souvent, et *Guillaume Tell* toujours. Ce serait là le meilleur plaidoyer en faveur de la cause que nous défendons, qui est celle du vrai dans l'art. Il est utile néanmoins qu'on sache qu'il y a de bonnes gens qui croient encore à cela.

***JOURNAL DES DÉBATS*, 27 juillet 1860, pp. 1–2.**

Journal Title:	JOURNAL DES DÉBATS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	27 JUILLET 1860
Printed Date Correct:	Yes
Pagination:	1 à 2
Title of Article:	Théâtre de l'Opéra [Feuilleton du Journal des Débats]
Subtitle of Article:	Première représentation de <i>Sémiramis</i> [ <i>Semiramide</i> ], musique de M. Rossini, traduction de M. Méry, décors de MM. Cambon, Thierry, Nolau, Rubé et Despléchin.
Signature:	J. D'ORTIGUE
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None